microstudi 28

Collana diretta
da Antonio Natali
e Paolo Pirillo

ANGELO TARTUFERI

FRANCESCO D'ANTONIO A FIGLINE VALDARNO (E ALTROVE)

a Gianluca Bolis e alla 'nostra' Figline

Premessa

«*Il Nuovo Giornale*», *in un articolo del luglio 1931 dal titolo* Pregevoli pitture di Francesco di Antonio in San Francesco a Figline, *informava del ritrovamento nella chiesa del centro valdarnese, durante i restauri, di "notevoli frammenti di affreschi del '400". Più precisamente, rimossa dalla controfacciata la settecentesca cantoria, "al di sopra delle rappresentazioni – da tempo scoperte e studiate – s'impostavano due grandi lunette. In quella di destra era stato dipinto un qualche cosa come l'*Assunzione della Vergine*: c'è rimasto qualche angiolo e la parte inferiore della figura centrale. In quella di sinistra era un Crocifisso in mezzo alle pie donne abbandonate sul suolo presso la croce".*

L'edificio religioso francescano infatti, una volta che i Conventuali erano stati costretti a lasciarlo nel 1810 in esecuzione del decreto napoleonico di soppressione degli Ordini religiosi del 1808 e dopo essere stato restituito dall'Amministrazione Comunale figlinese ai Minori con una cerimonia il 6 giugno 1926, dalla primavera del 1928 era interessato da un radicale intervento di restauro su progetto dell'architetto Ezio Cerpi, che nel marzo del 1927 aveva predisposto anche quello per il riordino della facciata.

*I lavori seguiti oltre che dal Cerpi anche dai funzionari della Soprintendenza ai Monumenti Poggi, Gamba e Rossi, avevano consentito di far luce sull'autore di quelle pitture murali, Francesco d'Antonio, grazie al rinvenimento del nome sulla predella dell'*Incoronazione della Vergine, *come precisava l'articolo del quotidiano fiorentino.*

Il ciclo di affreschi che i frammenti di cui si dava notizia andavano ad integrare, secondo quanto si rileva da una relazione estimativa sui lavori nella chiesa di San Francesco del 7 maggio 1928, conservata nell'archivio comunale postunitario, erano stati scoperti nel 1856 con l'attribuzione a Giottino, in occasione di alcuni interventi di restauro promossi dalla Venerabile Compagnia di Misericordia che dalla fine del 1843 aveva avuto in concessione dal Comune l'edificio di culto, approvata con Sovrano Rescritto del 5 aprile 1842.

In realtà, da un documento dell'archivio comunale preunitario, sembra certo che il rinvenimento risalga a prima del 22 dicembre 1854, data in cui l'ingegnere comunale Baglioni stilò il certificato di regolare esecuzione dei lavori di restauro, consistiti, tra l'altro, "in più e diversi rimpelli fatti alle muraglie, nel rifacimento di tutti gli intonachi, nella riquadratura delle pareti".
*Su questi primi affreschi rinvenuti, l'*Annunciazione *e l'*Incoronazione della Vergine *sulla parete a sinistra entrando, la* Crocifissione e Santi *a destra, si era rivolta l'attenzione della critica, dal Sirèn nel 1914 al Van Marle nel 1927, ma fu solo il Salmi, nel 1929, poco tempo prima della scoperta del nome dell'autore sulla predella dell'*Incoronazione della Vergine, *ad attribuirli a Francesco d'Antonio. Artista che formatosi nell'ambiente tardogotico fiorentino nella scia di Lorenzo Monaco, come conferma lo stile delle pitture in San Francesco, si accostò nella sua maturità ai grandi avvenimenti del Rinascimento, guardando, oltre che a Gentile da Fabriano e Masaccio, a Masolino e all'Angelico.*
Sul ciclo murale del pittore fiorentino ritorna ora con un nuovo contributo Angelo Tartuferi, direttore del Dipartimento Arte dal Medioevo al Quattrocento della Galleria degli Uffizi, tra i maggiori esperti di pittura italiana dal Duecento al Tardogotico, che sfrutta l'occasione per mettere a punto un catalogo aggiornato dell'attività di Francesco d'Antonio.

Francesco d'Antonio a Figline Valdarno (e altrove)

La decorazione ad affresco della controfacciata della chiesa francescana di Figline (*Cat. 7 a,b*) dovette rappresentare con ogni probabilità una commissione di grande prestigio per il "Francesco fiorentino" ricordato dal Vasari come allievo di Lorenzo Monaco, identificato da Mario Salmi (1929) con Francesco d'Antonio di Bartolomeo – pittore fiorentino nato nel 1393-94 –, che negli anni intorno al 1420, l'epoca in cui appare verosimile collocare l'esecuzione delle pitture, era ancora alla ricerca dell'affermazione definitiva[1]. La maggior parte degli affreschi superstiti visibili ancora oggi, vale a dire l'*Annunciazione* [*fig. 1*] e l'*Incoronazione della Vergine* [*fig. 2*], a sinistra entrando – con l'esclusione tuttavia del *San Francesco* entro un'edicola [*fig. 3*] –, nonché la *Crocifissione e santi* [*fig. 4*] dalla parte opposta – fu riportata alla luce nel corso di lavori ultimati nel dicembre 1854, mentre le porzioni inferiori superstiti delle due lunette soprastanti, raffiguranti rispettivamente la *Crocifissione e dolenti* [*fig. 5*] e *Dio Padre in gloria* [*fig. 6*], furono recuperate con il suddetto San Francesco a partire dall'agosto del 1929, a seguito della rimozione della grande cantoria settecentesca[2].

Quindici anni or sono, in un breve intervento che ebbi occasione di dedicare al Nostro, ne ricordavo l'inserimento fra i «confusi» dal completo rinnovamento dei modelli della visione attuato da Masaccio, all'interno dell'apparentemente insindacabile sistemazione offerta nel saggio ancor'oggi inarrivabile e affascinante dei *Fatti di Masolino e di Masaccio* di Roberto Longhi. Tuttavia, nel contempo rimarcavo la necessità di riconoscere il ruolo non del tutto marginale occupato dall'artista nella Firenze della prima metà degli anni venti del Quattrocento, a motivo del fatto che egli si qualifica non soltanto «l'interprete più intelligente dell'attività estrema di Lorenzo Monaco», e inoltre, «con ogni probabilità il testimone più avveduto dell'innesto della cultura tardogotica di Arcangelo di Cola e Gentile da Fabriano»[3].

Fig. 1. Francesco d'Antonio, *Annunciazione*, Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

Fig. 2. Francesco d'Antonio, *Incoronazione della Vergine e angeli*, Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

Fig. 3. Francesco d'Antonio, *San Francesco* (particolare dell'affresco a sinistra, entrando), Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

Fig. 4. Francesco d'Antonio, *Crocifissione fra i dolenti e due angeli, con quattro santi*, Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

Il rimando ai due artisti marchigiani, con particolare riferimento al pittore di Camerino, mi era suggerito dalla coppia di sportelli superstiti di un tabernacolo portatile, un tempo nella collezione Salavin a Parigi (*Cat. 33 a,b*), che tuttavia dovrebbe datarsi a nostro modo di vedere nella prima metà degli anni venti, poco tempo dopo gli affreschi figlinesi. Le singolari figure dell'*Annunciazione* nelle cuspidi hanno qualche accento in comune con gli esemplari coevi del giovane Paolo Uccello, mentre la danza isterica del flagellatore a sinistra suggerisce di sottolineare il carattere libero e un po' eteroclito del linguaggio di Francesco d'Antonio in questi anni. Eppure l'artista ai suoi esordi si era palesato un seguace diretto e quasi pedissequo – anzi, un "imitatore", come si usava dire soprattutto in passato – del grande Lorenzo Monaco.

L'indubbia formazione presso l'artista camaldolese e la stretta adesione al suo linguaggio è attestata dal nucleo stilisticamente assai compatto delle sue opere più antiche sin qui riconosciutegli dagli studiosi: la *Madonna dell'Umiltà* di Signa (*Cat. 29*) – con ogni verosimiglianza la più antica in assoluto –, il trittico di Cambridge (*Cat. 4*), databile quasi certamente al 1415, e le anconette per la devozione privata di Allentown (*Cat. 1*) e di Filadelfia (*Cat. 8*). Si tratta di dipinti che dovrebbero scalarsi negli anni tra il 1410 e il 1416-18 circa. E sebbene in essi l'adesione agli schemi non soltanto formali e compositivi del frate pittore, ma persino l'avvicinamento al suo impareggiabile segno grafico risultino davvero fortissimi, si riscontra tuttavia, specialmente nella caratterizzazione fisionomica dei personaggi, quell'acutezza espressiva – spinta talvolta al limite del caricaturale – che consente d'individuare la mano di questo libero ma diligente allievo del grande artista. Del resto, il Salmi aveva già indicato nel suo fondamentale intervento sull'artista la particolare declinazione espressiva riscontrabile nei modi di Francesco d'Antonio, evidenziata proprio in un brano degli affreschi figlinesi: «Come caratteristiche personali del nostro pittore risaltano quel manieristico piegare contorto delle vesti che esagerano il linearismo di Lorenzo Monaco e un curioso modo d'esprimere visibile nell'angelo di sinistra e nel San Giovanni i quali, per manifestare il loro dolore, fanno come una smorfia. L'Annunciazione con certe complicate prospettive arcaicizzanti che tendono ad ingrandire l'ambiente, ha forme più decise e più sciolte,

Fig. 5. Francesco d'Antonio, *Crocifissione e dolenti* (frammento della lunetta di sinistra), Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

Fig. 6. Francesco d'Antonio, *Dio Padre in gloria* (frammento della lunetta di destra), Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

Fig. 7 a,b. Francesco d'Antonio, la firma dell'artista «FRANCI[S]CI ANTONI DE [FLORENTIA] [FEC] IT sul gradino del trono dell'*Incoronazione della Vergine*, Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

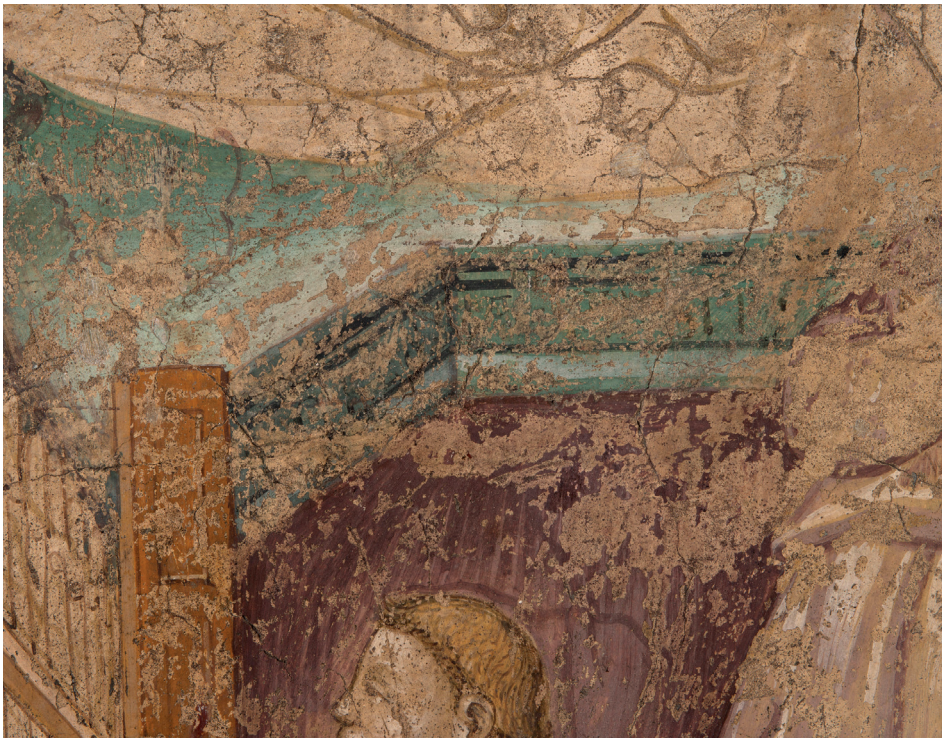


Fig. 8. Francesco d'Antonio, frammento di un angelo, Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco.

simpaticamente decorative nel lungo manto della Vergine ai cui piedi si è genuflesso, come stupito di quella elegante e irreale figura di fata, un minuscolo committente»[4].

L'elaborazione personale di questa esasperazione grafico-espressiva degli stilemi di Lorenzo Monaco, che sembrerebbe costituire la base di avvio del suo linguaggio gradevolmente eclettico, si evidenzia a partire dalla bella miniatura a piena pagina raffigurante la *Crocifissione* (*Cat. 15*) contenuta nel Messale di San Pietro in Mercato, recante la data assai importante del 1418. Quest'ultima, oltre ad attestare l'attività di Francesco d'Antonio nel campo della miniatura, da Roberto Longhi in avanti (1940) è letta opportunamente dai critici in stretto rapporto stilistico e cronologico con i murali del San Francesco a Figline. La proposta di distinguere mani diverse negli affreschi[5], firmati [*fig. 7 a,b*] da Francesco d'Antonio sotto la scena dell'*Incoronazione*[6], avvicinando la miniatura al solo affresco della *Crocifissione*, e attribuendoli comunque a due diversi seguaci di Lorenzo Monaco, non è suffragata a nostro modo di vedere da alcun riscontro dello stile. L'omogeneità stilistica di queste pitture, da ascrivere tutte pianamente a Francesco d'Antonio, risulta per noi indiscutibile, al pari della loro esecuzione contemporanea. Non convince, infatti, neppure l'ipotesi secondo cui il *San Francesco stante* entro edicola [*fig. 3*], dipinto subito a sinistra appena varcato l'ingresso alla chiesa, e il piccolo frammento

con la testa di un angelo [*fig. 8*] posto in alto al principio della parete nord, siano frutto di un intervento successivo dell'artista, da situare all'incirca un decennio dopo l'esecuzione degli altri affreschi[7]. In proposito, mette conto di osservare in primo luogo la perfetta continuità della fascia decorativa di base a finte specchiature marmoree che rilega tutte le pitture e, inoltre, è difficile immaginare che la firma dell'artista in calce all'*Annunciazione* e il nome del committente ai piedi di San Francesco siano riconducibili a due interventi indipendenti l'uno dall'altro e a distanza di anni. La differenza di accenti espressivi tra il disegno aspro, quasi tagliente della *Crocifissione* [*fig. 4*] e la sobria solennità del *San Francesco* perfettamente alloggiato in un'edicola di gusto ormai 'rinascimentale' [*fig. 3*] è in effetti innegabile, tuttavia ritengo che possa essere tranquillamente spiegata con la diversità dei soggetti raffigurati e l'acquisita capacità dell'artista di esprimersi su registri differenziati, che egli dimostrerà ampiamente nel prosieguo della sua carriera.

Questa ragguardevole articolazione linguistica riscontrabile all'interno degli affreschi figlinesi, ne attesta anzi in maniera precipua l'importanza nell'ambito del percorso del pittore fiorentino, giunto allora ad una svolta fondamentale, consistente in sostanza nella definitiva emancipazione dall'influenza assoluta e condizionante di Lorenzo Monaco. Va sottolineata, inoltre, l'importanza del piccolo lacerto d'affresco della parete settentrionale [*fig. 8*], in quanto documento di un intervento decorativo che dovette essere di proporzioni ben maggiori rispetto a quanto è dato di immaginare ai nostri giorni, alla luce dei brani pittorici superstiti, che si estendeva per l'appunto anche sulla parete sinistra dell'edificio, forse con storie cristologiche o, più probabilmente, del Serafico.

Si può affermare, credo, che giusto a partire dai murali del San Francesco di Figline, Francesco d'Antonio dimostra di essere in grado di esibire quel linguaggio gradevolmente eclettico che ne caratterizzerà l'intero percorso, senza assumere tuttavia, a nostro modo di vedere, i connotati di un mero appiattimento imitativo su temi compositivi e formali altrui. Si veda, ad esempio, la sintesi libera e intelligente compiuta dall'artista nella piccola tela pressochè sconosciuta del Museo di Narbonne (*Cat. 22*) con il *Compianto sul Cristo morto*.

Come fu osservato dallo Shell, la composizione deriva direttamente da uno dei massimi capolavori di Lorenzo Monaco, oggi alla Galleria Nazionale di Praga, ma tutto il resto è aggiornato ormai soprattutto alla luce della cultura di Masolino, con il quale Francesco d'Antonio ebbe com'è noto legami di lavoro ampiamente documentati. Se nella tavola del camaldolese la veduta di città sullo sfondo risulta un esercizio di virtuosistica astrazione, nel dipinto di Francesco d'Antonio essa appare molto più 'vera', seppure piuttosto sgangherata sul piano spaziale, dove spicca tuttavia una cupola dorata che nel profilo rinvia inequivocabilmente a quella di Santa Maria del Fiore[8]. La condotta pittorica assai sciolta del piccolo dipinto, con i bagliori dorati sullo sfondo, richiama alla mente il *Cristo risorto* di Strasburgo (*Cat. 30*), che dovrebbe appartenere a un medesimo momento stilistico.

L'adesione di fondo al linguaggio di Lorenzo Monaco perdurerà a lungo in Francesco d'Antonio, anche in opere databili posteriormente agli affreschi di Figline, che tuttavia, al pari di quelli, non presentano la pressoché imbarazzante sudditanza stilistica degli esemplari più antichi. Di un momento assai vicino ai murali valdarnesi, al principio degli anni venti del Quattrocento, appaiono i due laterali di trittico del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (*Cat. 26 a,b*), le tavolette dell'*Annunciazione* di Pasadena (*Cat. 23 a,b*), i due sportelli di tabernacolo pubblicati dallo scrivente (*Cat. 33 a,b*), i santi *Giovanni Battista* e *Antonio abate* di Tucson (*Cat. 32 a,b*), nonché l'intensa *Madonna col Bambino e quattro angeli musicanti* già a Londra (*Cat. 19*), che consente di affermare, a nostro parere, che all'occhio attento dell'artista non era sfuggito neppure un altro forte protagonista della pittura di quegli anni quale Giovanni di Marco, detto Giovanni dal Ponte.

I vertici qualitativi del contributo più originale e autonomo offerto da Francesco d'Antonio alla pittura fiorentina tardogotica sono da riconoscere in opere quali la luminosa tavola di Colonia (*Cat. 5*), negli *Angeli musicanti* (*Cat. 12*) ad affresco in Orsanmichele a Firenze[9], di una bellezza eterea, nell'affresco staccato (e nella relativa sinopia) raffigurante *Sant'Ansano* (*Cat. 13a,b*) della chiesa di San Niccolò Oltrarno a Firenze[10] e – come segno più alto in assoluto –, nella *Madonna col Bambino e cinque angeli* (*Cat. 31*) di collezione privata svizzera. Ma nel corso del ventennio 1425-1445, Francesco d'Antonio fornisce un'ampia dimostrazione della vastità del suo registro espressivo, messa a

punto come si è visto proprio a cominciare dagli affreschi di Figline. Così, non susciterà troppa meraviglia, a riprova del facile e superficiale eclettismo che gli viene generalmente imputato, constatare che il suo percorso dovette alternare, sovente all'interno di una stessa fase, lavori ispirati all'ancor rigogliosa matrice tardogotica e prove indubitabili del suo impegno autentico, autonomo e, soprattutto, 'premiato' da esiti tutt'altro che disprezzabili, ad esprimersi in primo luogo nel linguaggio rinnovato di Masolino, non senza qualche interesse inoltre per le composizioni masaccesche.

Gli esemplari più noti della convinta compartecipazione di Francesco d'Antonio alla cultura nuova del binomio Masolino-Masaccio a cavallo del 1430 circa, sono la pala d'altare oggi ad Avignone (*Cat. 2*), eseguita per l'Ordine dei Gesuati su commissione di Rinieri di Luca Rinieri, appartenente a una facoltosa famiglia di banchieri fiorentini, e la spettacolare tela della Collezione Johnson a Filadelfia (*Cat. 9*), raffigurante *Cristo libera un'indemoniata e Giuda che riceve i trenta denari*, ripresa diretta di un perduto autografo masaccesco[11]. Non va sottaciuta però l'importanza di altri due dipinti assai meno noti e, tuttavia, altamente significativi per porre in evidenza l'adesione di Francesco d'Antonio ai modelli visivi del primo Rinascimento fiorentino. Il primo è rappresentato dall'affresco frammentario con *San Lorenzo* (*Cat. 28*), nell'alto di un pilastro della chiesa dei santi Jacopo e Lucia a San Miniato (Pisa), la cui intensa fisionomia di riflesso masaccesco testimonia della serietà con cui il Nostro si sforzava d'interpretare gli esemplari del genio valdarnese. Il secondo è la tavola con *San Bernardo di Chiaravalle e sei storie della sua vita* (*Cat. 3*) della Gemäldegalerie di Berlino, databile forse nella prima metà degli anni trenta, che recupera una tipologia iconografica affatto trecentesca. Nondimeno, il primo impatto visivo arcaizzante è annullato subito dalle vivaci storie laterali, dalle quali traspare in maniera evidentissima la nuova linfa vitale naturalistica di fonte masaccesca. Nella scena con la *Predica del santo*, in alto a destra, lo scorcio del pulpito e la potenza plastica delle donne accovacciate al suolo sembrano rinviare, al limite della citazione diretta, alla *Predica di san Pietro martire* del Beato Angelico nel trittico omonimo, ora restaurato, collocabile verso la fine del terzo decennio del XV secolo[12].

Il forte turgore masolinesco delle forme che caratterizza la pala di San Vito a Loppiano (*Cat. 17*), venato tuttavia da qualche accento un

po' rusticheggiante, ricompare invece in una versione molto più nobile e spiritualmente impegnata nella bella *Madonna* di Vienna (*Cat. 34*), restituita al pittore da Federico Zeri, cui sembra prossima anche la Madonna della Galleria Moretti (*Cat. 16*). E alla vorace attenzione 'eclettica' del nostro artista non poteva certo sfuggire il fondamentale apporto angelichiano, che in termini di riflessi stilistici emerge distintamente nell'aggraziatissima tavola oggi nel Museo di Montgomery (*Cat. 21*), dipinta per il medico lucchese Antonio de' Guarguagli[13]. È davvero di grande significato poter constatare che la scena della *Crocifissione* al centro e l'*Annunciazione* nella centina risultano un aggiornamento in senso angelichiano dei medesimi temi iconografici trattati negli affreschi figlinesi, fondati ancora sull'altro frate pittore del Monastero di Santa Maria degli Angeli.

La fase matura del nostro artista si inaugura, nel 1435-40 circa, con un'opera di squisita e raffinata fattura quale la *Madonna col Bambino e sei angeli* (*Cat. 18*) della National Gallery di Londra, che sembra rappresentare una ripresa della cultura tardogotica, ormai in parallelo con gli esiti stilistici degli ultimi esponenti fiorentini, dal Maestro della predella Sherman – anch'egli partito dalla cultura di Lorenzo Monaco – al Maestro del Giudizio di Paride[14]. In alcune recenti ricostruzioni del percorso del nostro artista si continua a ripetere che l'ultima notizia documentaria che lo riguarda risale al 1433 e che egli dovette morire poco tempo dopo[15]. Tuttavia, non pare potersi mettere in dubbio la sua identificazione con il pittore omonimo attestato a Pisa dal 1449 al 1452, che in questi anni si radica stabilmente nella città tirrenica, prendendo moglie e aprendo una bottega. Gli affreschi nella controfacciata della Cattedrale di Pisa (*Cat. 24*) che gli furono riconosciuti per la prima volta da Roberto Longhi sostanziano queste attestazioni documentarie, corroborate ulteriormente dal riconoscimento della sua mano in un guasto affresco della basilica di San Piero a Grado (*Cat. 25*).

Tali testimonianze pittoriche testimoniano, tuttavia, un sensibile declino qualitativo, ravvisabile anche in un gusto di timbro puramente esornativo che ora sembra prevalere su ogni altro accento, contrariamente a quanto era avvenuto fino ad allora[16]. Questi elementi linguistico-culturali mi pare si possano ritrovare in un dipinto che non mi risulta sia stato finora accostato al Nostro, ma che dal pun-

to di vista stilistico sembra coincidere molto bene con questa estrema fase pisana dell'artista, sul finire del quinto decennio del secolo, caratterizzata da una sorta d'imbarocchimento del gusto tardogotico da lui seguito in maniera prevalente durante il suo percorso. Si tratta della tavola del Museo di Palazzo Venezia a Roma (*Cat. 27*), che dal punto di vista compositivo rinvia ancora al dipinto di Montgomery (*Cat. 21*), ma nel serrarsi dei santi ai piedi della Croce serba ancora memoria dell'affresco figlinese, pur a distanza di molti anni [*fig. 4*].

Ma a quest'epoca la parabola artistica – e verosimilmente anche quella umana – di Francesco d'Antonio era giunta al termine e quindi, conviene riprendere la sintesi bruciante espressa nei suoi confronti da Mario Salmi: «Egli fu una personalità troppo debole per potersi sviluppare in modo coerente e rettilineo. Su di un substrato trecentesco, fortemente sensibilizzato da Lorenzo Monaco, passa, pur mantenendosi gotico di colori e di forme, a sentire Masolino e, senza capirlo, lo stesso Masaccio»[17]. A rileggerlo oggi, questo forte giudizio critico appare in sostanza ancora valido nelle sue linee di fondo, seppure troppo severo, forse, nel ritenere Francesco d'Antonio artista dalla debole personalità. Tutto sommato, nel corso della sua non breve attività egli seppe attraversare un periodo certamente complesso e travagliato sul piano artistico, mantenendo una spiccata, gradevole individualità stilistica. Mette conto di sottolineare, infine, il rapporto privilegiato che il nostro artista dovette intrattenere con gli ordini monastici francescani – avviato con l'impresa figlinese – è confermato anche in altre opere (*Cat. 14* e *Cat. 16*) in cui compare il trigramma di Cristo connesso a San Bernardino da Siena.

Ringraziamenti
Anna Bisceglia; Elisabetta Sambo; Col. Fabio Von Arx.
Si ringraziano inoltre la Fondazione Zeri dell'Università di Bologna; il Museo d'Art et d'Histoire di Narbonne.

Note

[1] Per i dati biografici sull'artista e una bibliografia essenziale, si elencano i testi seguenti: G.Milanesi, in G.Vasari, *Le Vite…*, a cura di G. Milanesi, vol. II, Firenze 1878, pp. 24-26; D.E. Colnaghi, *A Dictionary of Florentine Painters from 13th to the 17th centuries*, London 1928, p. 34; per il documentato soggiorno pisano degli anni 1449-1452, nel corso del quale l'artista dimora stabilmente a Pisa, dove prende moglie e apre bottega, si veda in M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, Pisa 1991, pp. 112-113. Il contributo fondamentale per il riconoscimento degli affreschi figlinesi a Francesco d'Antonio e, più in generale, per il recupero critico dell'artista, spetta a M. Salmi, *Francesco d'Antonio fiorentino*, in «Rivista d'Arte», XI, 1929, pp. 1-24. Si vedano inoltre B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, pp. 34-35; G. Gronau, *Francesco d'Antonio pittore fiorentino*, in «Rivista d'Arte», XIV, 1932, pp. 382-385; R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in «La Critica d'arte», V, 1940, pp. 178, 186-187, n. 24; L. Berti, *Note brevi su inediti toscani*, in «Bollettino d'Arte», XXXVII, 1952, pp. 175-178; C. Shell, *Francesco d'Antonio e Masaccio*, in «The Art Bulletin», XLVII, 1965, pp. 465-469; R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters*, London 1975, pp. 425-432; C. Frosinini-H. Wohl, *Francesco d'Antonio (di Bartolomeo)*, in *The Dictionary of Art*, vol. 11, London-New York 1996, p. 683; F. Petrucci, *Francesco d'Antonio*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, tomo II, Milano 1987, p. 626; B. Edelstein, *Francesco d'Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 49, Roma 1997, pp.658-659; A. Tartuferi, *Nota breve su Francesco d'Antonio*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini, L. Bellosi, M. Boskovits, P. P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 87-94; M. Scudieri, in *Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, catalogo della mostra al Museo di San Marco di Firenze, a cura di M. Scudieri e G. Rasario, Firenze 2003, pp. 52-57; V. Maggi, *Note su Francesco d'Antonio, pittore fiorentino del primo Quattrocento*, in «Arte Cristiana», XCIII, n. 831, 2005, pp. 417-424; A. Tartuferi, *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra di Figline Valdarno a cura di A. Tartuferi, Firenze 2010, pp. 84,86; L. Pisani, in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 228 e 290.

[2] Si veda l'opera ancora oggi fondamentale di Padre Damiano Neri, *La chiesa di San Francesco in Figline. Notizie storiche e restauri*, Firenze 1931, qui citata nella ristampa uscita nella presente collana "Microstudi", diretta da A. Natali e P. Pirillo, n.11, Figline Valdarno 2010; per i restauri condotti negli anni 1984-85 e 1989-90 dalla Soprintendenza si veda R. Passalacqua, in *Arte e restauri in Valdarno*, catalogo della mostra di Figline Valdarno a cura di C. Caneva, Firenze 1991, pp. 83-87; sulla chiesa francescana figlinese è ora disponibile un ampio lavoro di tesi che sarebbe auspicabile fosse pubblicato: F. Baldini, *Pitture dal Duecento al primo Quattrocento nella chiesa di San Francesco a Figline*, Tesi di Perfezionamento, Università degli Studi di Firenze, 2009-2010, pp. 96-104. La data del 1856 per lo scoprimento degli affreschi è riferita da Padre Neri, cit. 1931, p. 26, e nella relazione di un sopralluogo alla chiesa effettuato nel 1862 dall'Ispettore delle Gallerie Francesco Rondoni, dove si precisa che a quella data le pitture erano già visibili, per cui si veda Baldini, cit. 2009-2010, p. 99 e n. 26. Tuttavia, il recupero vero e proprio dovrebbe risalire al 1854, al termine di una campagna di restauri e lavori di manutenzione attestata dalle carte dell'Archivio Comunale di Figline, come segnalato nella *Premessa* da Gianluca Bolis.

[3] Tartuferi, cit. 1997, p. 93.

[4] Salmi, cit. 1929, p. 2. Prima della giusta restituzione a Francesco d'Antonio operata dal Salmi gli affreschi furono riferiti a Giottino dal Rondoni, nella relazione citata alla nota 2. La prima menzione a stampa si deve al Sirén, che li riferì ad uno stretto seguace di Lorenzo Monaco, identificabile probabilmente con Parri Spinelli, cfr. O. Sirén, *A late gothic poet of line*, in «The Burlington Magazine», XXIV, 1913, pp. 323-330; in seguito lo stesso studioso riportò nell'anonimato gli affreschi, assegnandoli a un pittore tra Parri Spinelli e il Maestro del Bambino Vispo, oggi identificato con Gherardo Starnina, cfr. O. Sirén, *Pictures by Parri Spinelli*, in «The Burlington Magazine», IL, 1926, pp. 117-124. Anche Van Marle menzionò gli affreschi come attribuiti al Maestro del Bambino Vispo, cfr. R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. IX, The Hague 1927, p. 199 n.1. Infine, nel 1929 Lorenzoni avvia la tendenza – a nostro avviso decisamente discutibile – a distinguere più mani nell'esecuzione delle pitture, riferendo più genericamente la Crocifissione alla Scuola fiorentina del Trecento, mentre l'Annunciazione e l'Incoronazione spetterebbero ad un seguace di Lorenzo Monaco, cfr. A. Lorenzoni, *Figline e il Valdarno superiore*, 'Le cento città d'Italia illustrate', n. 265, Milano 1929, p. 8.

[5] Scudieri, cit. 2003.

[6] La firma dell'artista – «FRANCI[S]CI ANTONI DE [FLORENTIA] – fu riscoperta sotto l'affresco dell'*Incoronazione* nel corso dei restauri del 1929-30, insieme al nome del committente ai piedi del San Francesco entro l'edicola – «ANT[ONIUS] TEI FECIT [FIE] RI O[PUS]» – di cui è data notizia nel «Nuovo Giornale» del 18 luglio 1931, come indicatomi da Gianluca Bolis. La firma del pittore risulta ancora oggi leggibile con sufficiente chiarezza.

[7] L'ipotesi che il *San Francesco* sia «dello stesso pittore ma di un tempo posteriore» spetta a G. Tigler, *Figline e il Valdarno. Guida storico-artistica*, Firenze 1990, p.11 ed è condivisa anche dalla Baldini, cit. 2010-2011, pp. 96, 101-102.

[8] Shell, cit. 1965, p. 468; per il capolavoro del frate camaldolese datato 1408 si veda S. Weppelmann, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra alla Galleria dell'Accademia di Firenze, a cura di A. Tartuferi e D. Parenti, Firenze 2006, pp.172-174. I ripetuti rapporti di lavoro con Masolino sono ben riassunti dalla Maggi, cit. 2005, pp. 419-420.

[9] Spetta alla Finiello Zervas aver riconosciuto, seppure con dubbio, l'intervento del pittore in alcuni angeli oranti e musicanti nelle parti alte della seconda campata della chiesa; non convince invece, a nostro parere, l'attribuzione allo stesso Francesco d'Antonio di un altro affresco con la *Resurrezione di Cristo* entro un esagono, per cui si veda D. Finiello Zervas (a cura di), *Orsanmichele a Firenze*, vol. I, Modena 1996, pp. 506-507. L'artista aveva eseguito nel 1429 le ante per l'organo della chiesa e forse la decorazione ad affresco da lui eseguita si può ricollegare alla medesima commissione, cfr. Pisani, in *Bagliori dorati*, cit. 2012, p. 290.

[10] G. Badino, in *Bagliori dorati*, cit. 2012, p. 244.

[11] Per il dipinto di Avignone si veda in M. Laclotte-E. Moench, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris 2005, pp. 98-100. Per la tela di Filadelfia, cfr. Shell, cit. 1965, pp. 465-469, che parla di un dipinto masaccesco "di seconda mano"; C. Strehlke, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Filadelfia 2004, pp. 134-143; A. Tartuferi, *Masaccio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 71, Roma 2008, p. 506.

[12] L'affresco di San Miniato e il dipinto berlinese sono proposti all'interno del percorso di Francesco d'Antonio dalla Maggi, cit. 2005, pp. 420-421. Per l'iconografia della pala di San Bernardo si veda in G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952 (rist. anastatica 1998), coll. 176-184. Per il trittico dell'Angelico restaurato, vedi M. Scudieri, in *Bagliori dorati*, cit. 2012, pp. 164-167.

[13] Per la pala di Loppiano, si veda F. Baldini, in *Arte a Figline*, cit. 2010, p. 178. Per la tavola della Akademie der Bildenden Künste di Vienna, vedi la scheda n. 11951 della Fototeca Zeri. La tavola oggi nel Museo di Montgomery fu restituita al pittore da Longhi, cit. 1940, p. 187 n. 24; si veda anche A. De Marchi, *Pittori gotici a Lucca: indizi di una identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Catalogo della mostra al Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca, Livorno 1998, pp. 411 e 424, n. 83.

[14] Per questi artisti si veda A. Tartuferi, *Pittori a Firenze alla vigilia del Rinascimento (e anche dopo): qualche spunto critico*, in *Bagliori dorati*, cit. 2012, pp. 17-27 e 224-227; E. Neri Lusanna, *ibidem*, p. 302.

[15] Edelstein, cit. 1997, pp. 658-659; Maggi, cit. 2005, pp. 417, 421; Baldini, cit. 2009-2010, p. 95.

[16] Per i documenti pisani relativi all'artista si veda in M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, Pisa 1991, pp. 112-113. Si veda inoltre Longhi, cit. 1940, p. 187 n. 24; A. Caleca, *1350-1450. Un secolo di pittura a Pisa*, in *Sumptuosa tabula picta*, cit. 1998, p. 127 e A. De Marchi, *ibidem*, pp. 410-411, 424, n. 82. Per l'affresco in San Piero a Grado, vedi L. Pisani, *Recensione: Ann M. Roberts, Dominican Women and Renaissance Art. The Convent of San Domenico of Pisa, Ashgate 2008*, in «Predella», VII, n. 24, 2008, p. 9.

[17] Salmi, cit. 1929, p. 24.

CATALOGO DELLE OPERE

Cat. 1
Allentown (Pennsylvania), Allentown Art Museum, Inv. 60.16.KBS
Madonna dell'Umiltà con un angelo, San Clemente e San Giuliano
Tavola, cm 52,7 x 36,5

Cat. 2
Avignone, Musée du Petit Palais, Inv. MI 431 e MI 475-MI 477
Madonna col Bambino in trono fra sei angeli e i santi Giovanni Battista e Girolamo;
in alto, *Dio Padre, Angelo annunziante* e *Vergine annunziata* (nei tondi), *San Marco evangelista*
e *il profeta Isaia*; nella predella, da sinistra, *il Beato Giovanni Colombini*; *il Sogno*
di San Girolamo; *l'Apparizione della SS. Trinità* e *Gli ultimi momenti di San Girolamo*;
I funerali di San Girolamo
Tavole, cm 182 x 168 (la pala)
Iscrizione: «Questa tavola a fatta fare Rinieri di Luca di Piero Rinieri cittadino fiorentino…»

Cat. 3
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. 1066
San Bernardo di Chiaravalle e sei storie della sua vita
Tavola, cm 156 x 82

Cat. 4
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. M33
Madonna col Bambino in trono fra San Lorenzo e San Giovanni Gualberto
Trittico; parte centrale, cm 103.2 x 50.2; laterale sinistro, cm 91.7 x 34.3; laterale destro, cm 89.8 x 34.6
Iscrizioni: sul gradino del trono, «AVE.MARIA.G[R]ATIA.PLENA.FRANCISCHVS ANTONII DEL [or DFL, (?)DE FLORENTIA].PINSIT». Alla base della cornice, «UESTA TAVOLA E ALTARE A FATO FARE DON G[AB]RIELO PEL ANIMA.SUA E DE SUOI.BENEFACTORI. A.MCCCCX[V(?)]

Cat. 5
Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. 731
Madonna col Bambino in trono e dieci angeli
Tavola, cm 58 x 41

Cat. 6
Denver (Colorado), Art Museum, Inv. 1961.157 (Kress Collection 543)
Madonna col Bambino in trono
Tavola, cm 114,5 x 58
Parte centrale di un trittico, per i cui laterali si veda
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

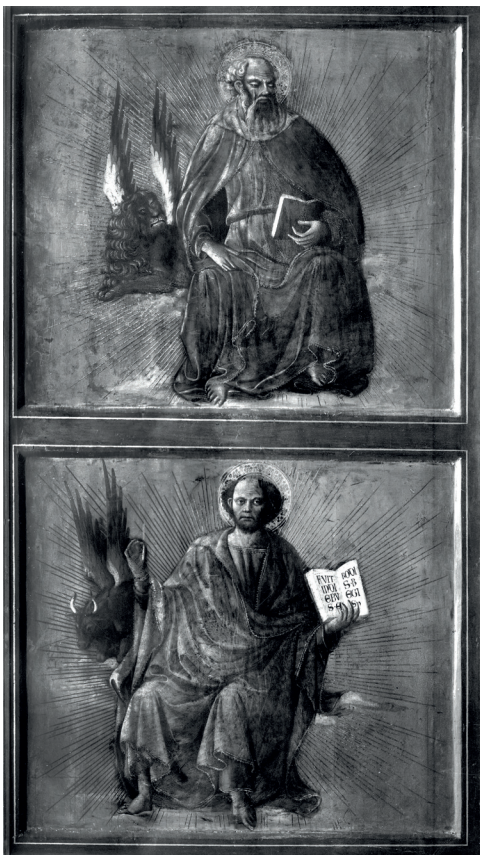
Cat. 7 a,b
Figline Valdarno, Chiesa di San Francesco, controfacciata
Crocifisso e dolenti (nella lunetta in alto, frammento), *San Francesco, Annunciazione, Incoronazione della Vergine e angeli*, entrando, a sinistra;
Dio Padre in gloria (nella lunetta in alto, frammento), *Crocifissione fra i dolenti e due angeli, con quattro santi*, entrando, a destra
Affreschi, (già) firmati sul gradino del trono dell'Incoronazione

Cat. 8
Filadelfia (Pennsylvania), Museum of Art, John G. Johnson Collection, Inv. 10
Madonna dell'Umiltà
Tavola, cm 83,2 x 50,2

Cat. 9
Filadelfia (Pennsylvania), Museum of Art, John G. Johnson Collection, Inv. 17
Cristo libera un'indemoniata e Giuda riceve i trenta denari
Tela, cm 115,2 x 106

Cat. 10 a,b
Firenze, Accademia delle Arti del Disegno (in dep. dalle Gallerie Fiorentine, Inv. 1890, nn. 9271 e 9272
Quattro angeli cantori; *San Giovanni evangelista e San Matteo*, sul tergo;
Quattro angeli cantori; *San Marco e San Luca*, sul tergo
Tavole (ante d'organo), rispettivamente, cm 206 x 110 e cm 206 x 119
Databili al 1429 sulla base dei documenti di pagamento

Gli evangelisti Marco e Luca dipinti sul tergo della seconda tavola furono asportati quando le opere si trovavano in Inghilterra verso il 1930. La loro ubicazione attuale è ignota e di essi sono disponibili solo foto in bianco e nero.



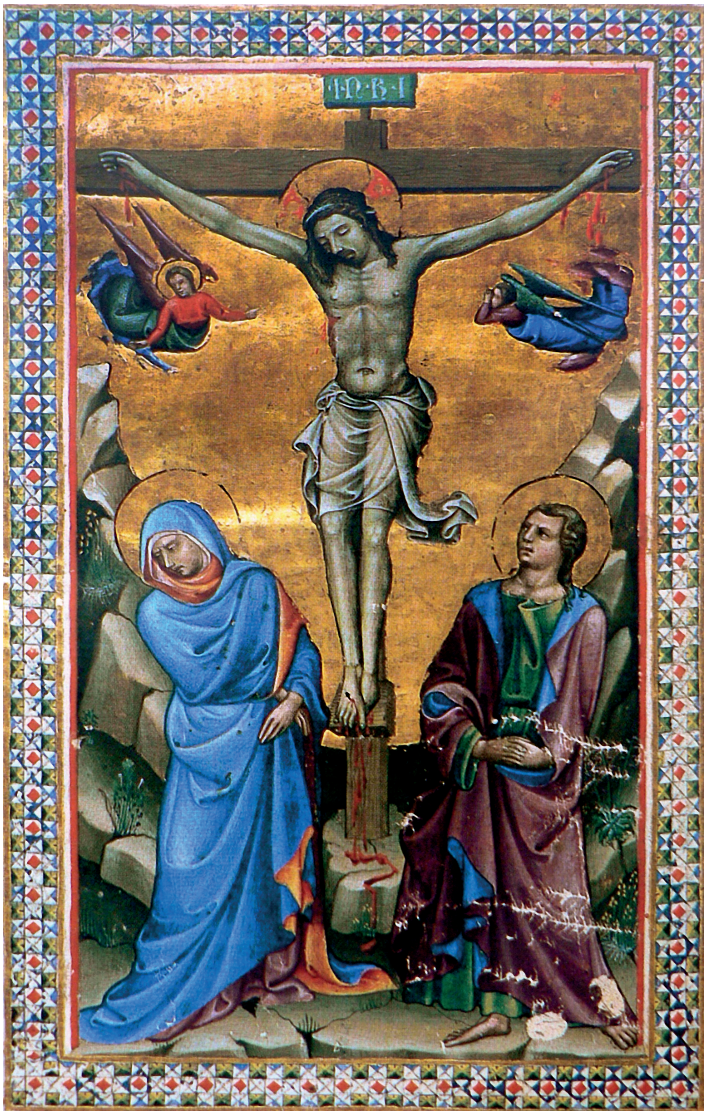
Cat. 11
Firenze, Scuola Marescialli e Brigadieri dei Carabinieri
Madonna col Bambino in trono fra due angeli, San Giovanni Battista e un santo vescovo
Affresco staccato dal Tabernacolo all'angolo fra Piazza Santa Maria Novella e via della Scala, dove si trova una copia eseguita nel 1960 da Tullio Micheli
Affresco staccato, cm 333 x 188

Cat. 12
Firenze, Chiesa di Orsanmichele, navata settentrionale, seconda campata, parete nord
Angeli oranti e musicanti
Affreschi

Cat. 13 a,b
Firenze, Chiesa di San Niccolò Oltrarno
Sant'Ansano
Affresco staccato e relativa sinopia, cm 227 x 142

Cat. 14
Firenze, Museo della Fondazione Horne (in dep. dalle Gallerie Fiorentine, Inv. 1890, n. 2197)
Santa Maria Maddalena, l'Arcangelo Raffaele e Tobiolo, con una monaca committente
Tavola, cm 35,5 x 23,5

Cat. 15
Firenze, Museo di San Marco, Inv. 1890, n. 10075
Crocifissione
Miniatura a piena pagina nel Messale di San Pietro in Mercato (Montespertoli);
codice membr., mm 372 x 360
Datato 1418 a c. 179



Cat. 16
Firenze, Galleria Moretti
Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e San Giacomo Maggiore
Tavola, cm 112 x 56 (con cornice)

Cat. 17
Incisa Valdarno, Chiesa dei Santi Vito e Modesto a Loppiano
Madonna della Cintola con San Tommaso e sei angeli; nella predella, *Vir dolorum e i dolenti*
Tavola, cm 151 x 116
Firmata e datata 1427 o 1429 nella predella

Cat. 18
Londra, National Gallery, Inv. 1456
Madonna col Bambino e sei angeli
Tavola, cm 85 x 54

Cat. 19
Londra (già a), Collezione Drey
Madonna col Bambino e quattro angeli musicanti
Tavola, cm 91 x 45

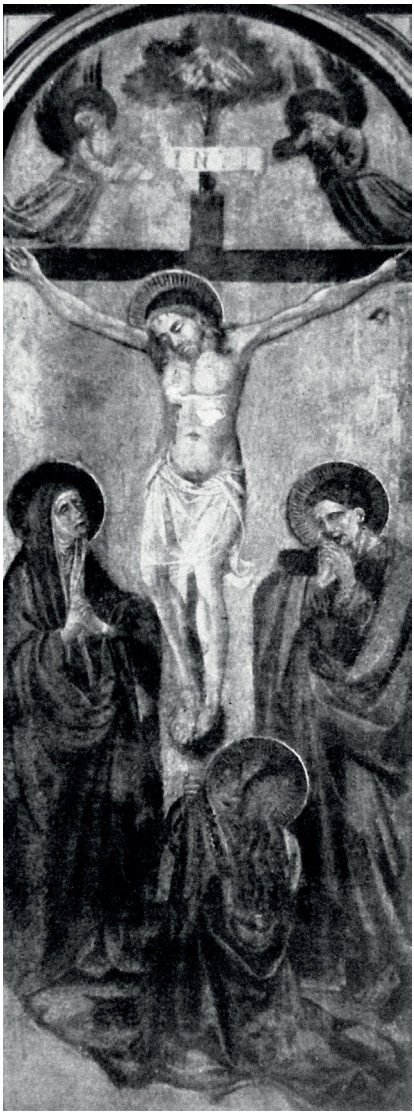
Cat. 20
Montemarciano (Terranuova Bracciolini), Oratorio di Santa Maria delle Grazie
Madonna col Bambino in trono fra i santi Giorgio e Giovanni Battista
Affresco staccato

Cat. 21
Montgomery (Alabama), Museum of Fine Arts, Kress Collection, Inv. 37-P-1
Annunciazione, Crocifissione e santi, i santi Michele Arcangelo, Leonardo, Cosma e Damiano, Cristoforo, Giacomo Maggiore, Antonio abate, Giuliano e Giorgio
Tavola, cm 70,8 x 44,7
Iscrizione: «H(OC) OPUS FECIT FIERI MAESTRO ANTONIO DE GUARGUAGLI DA LUCHA MEDICO»

Cat. 22
Narbonne, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 842-8-1
Compianto e deposizione di Cristo nel sepolcro
Tela, cm 38 x 19

Cat. 23 a,b
Pasadena (California), Norton Simon Museum, Inv. F.1965.1.041.1.P – 2.P
Angelo annunziante; *Vergine annunziata*
Tavole, ognuna cm 33 x 26

Cat. 24
Pisa, Duomo, controfacciata
Crocifissione; i Santi Cosma e Damiano e San Giovanni Battista
Affreschi



Cat. 25
Pisa, San Piero a Grado
Madonna col Bambino e santi
Affresco staccato e frammentario

Cat. 26 a,b
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Inv. 114 e 115
San Domenico (?), *San Michele Arcangelo*, sopra *Angelo annunziante*; *Santa martire*, *Santa Caterina d'Alessandria*, sopra *Vergine annunziata*
Tavole, ognuna cm 96 x 54
Elementi laterali di un trittico, per la cui parte centrale si veda sotto Denver, Art Museum

Cat. 27
Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia
Crocifissione con San Domenico, San Tommaso d'Aquino, la Vergine e San Giovanni Evangelista, la Maddalena e un santo genuflessi ai piedi della croce, e i santi Pietro martire e Antonio abate; sotto, *la Presentazione di Gesù al Tempio con i santi Cosma e Damiano*
Tavola

Cat. 28
San Miniato (Pisa), Chiesa dei santi Jacopo e Lucia, pilastro della cappella a destra di quella maggiore
San Lorenzo
Affresco frammentario

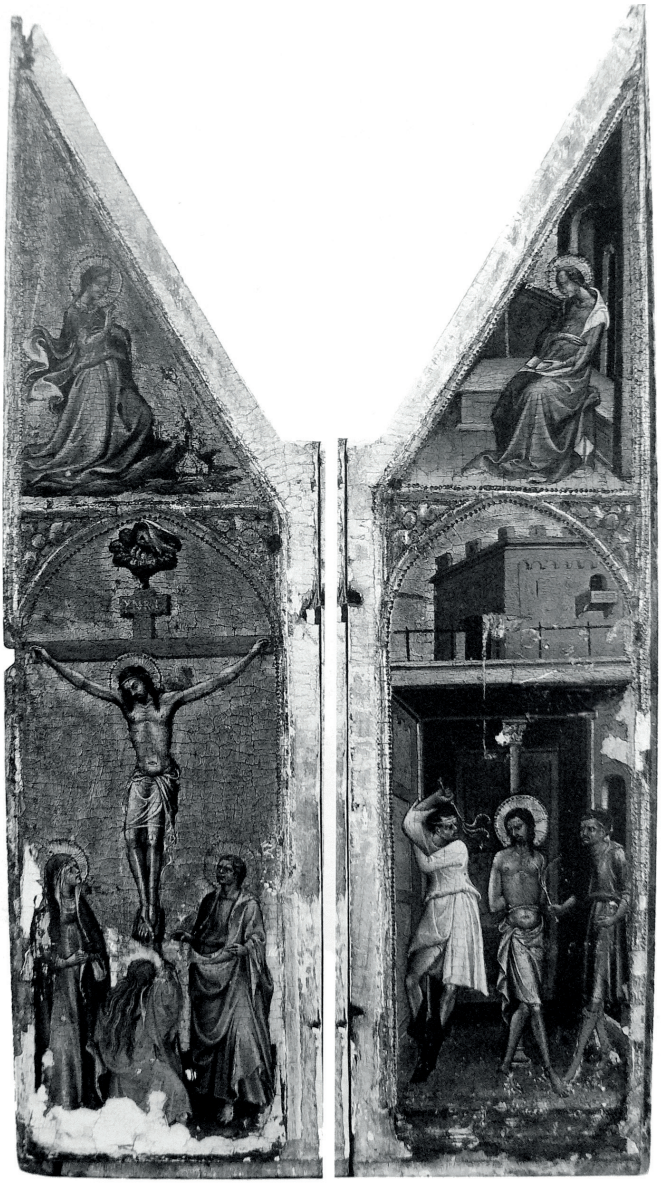
Cat. 29
Signa (Firenze), Chiesa di Santa Maria di Castello
Madonna dell'Umiltà
Tavola, cm 97 x 54

Cat. 30
Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, Inv. 170
Cristo risorto
Tavola, cm 17 x 13

Cat. 31
Svizzera, Collezione privata (già a Preston Kirk, East Linton, Collezione Haddington)
Madonna col Bambino e cinque angeli
Tavola, cm 94 x 57

Cat. 32 a,b
Tucson (Arizona), Saint Philip's in the Hills Episcopal Church, Kress Collection
Inv. 1015A e 1015B
San Giovanni Battista; Sant'Antonio abate
Tavole, rispettivamente, cm 42,5 x 24,1 e 42,5 x 23,8

Cat. 33 a,b
Ubicazione ignota (già a Parigi, Collezione Salavin)
Crocifissione, sopra *Angelo annunziante*; *Flagellazione di Cristo*, sopra *Vergine annunziata* (recto);
San Francesco riceve le stigmate, sopra *San Pietro*; *San Domenico*, sopra *San Paolo* (verso)
Tavole, ognuna cm 49,5 x 13. Sportelli di un trittico portatile



Cat. 34
Vienna, Akademie der Bildenden Künste, Inv. A27
Madonna col Bambino in trono e due angeli
Tavola

microstudi 1
Federico Canaccini, Paolo Pirillo
La campana del Palazzo Pretorio
Aprile 2008

microstudi 2
Miles Chappell, Antonio Natali
Il Cigoli a Figline
Luglio 2008

microstudi 3
Paolo Pirillo, Andrea Zorzi
Il castello, il borgo e la piazza
Settembre 2008

microstudi 4
Michele Ciliberto
Marsilio Ficino e il platonismo rinascimentale
Maggio 2009

microstudi 5
Paul Oskar Kristeller
Marsilio Ficino e la sua opera cinquecento anni dopo
Luglio 2009

microstudi 6
Eugenio Garin
Marsilio Ficino e il ritorno di Platone
Settembre 2009

microstudi 7
Roberto Contini
Un pittore senza quadri e un quadro senza autore in San Pietro al Terreno
Novembre 2009

microstudi 8
Cesare Vasoli
Marsilio Ficino
Novembre 2009

microstudi 9
Carlo Volpe
Ristudiando il Maestro di Figline
Dicembre 2009

microstudi 10
Giovanni Magherini Graziani
La Casagrande dei Serristori a Figline
Gennaio 2010

microstudi 11
Damiano Neri
La chiesa di S. Francesco a Figline
Aprile 2010

microstudi 12
Bruno Bonatti
Luigi Bolis. Uno dei Mille
Aprile 2010

microstudi 13
Giorgio Radetti
Francesco Pucci riformatore fiorentino e il sistema della religione naturale
Maggio 2010

microstudi 14
Nicoletta Baldini
Nella bottega fiorentina di Pietro Perugino. Un'identità per il Maestro della Madonna del Ponterosso: Giovanni di Papino Calderini pittore di Figline
Luglio 2010

microstudi 15
Mario Biagioni
Prospettive di ricerca su Francesco Pucci
Novembre 2010

microstudi 16
Antonella Astorri
I Franzesi. Da Figline alla Corte di Francia
Dicembre 2010

microstudi 17
Giacomo Mutti
Memorie di Torquato Toti, figlinese
Gennaio 2011

microstudi 18
Giulio Prunai, Gino Masi
Il 'Breve' dei sarti di Figline del 1234
Marzo 2011

microstudi 19
Giovanni Magherini Graziani
Memorie dello Spedale Serristori in Figline
Aprile 2011

microstudi 20
Pino Fasano
Brunone Bianchi
Novembre 2011

microstudi 21
Giorgio Caravale
Inediti di Francesco Pucci presso l'archivio del Sant'Uffizio
Dicembre 2011

microstudi 22
Ulderico Barengo
L'arresto del generale Garibaldi a Figline Valdarno nel 1867
Dicembre 2011

microstudi 23
Damiano Neri
La Compagnia della S. Croce in Figline Valdarno
Marzo 2012

microstudi 24
Raffaella Zaccaria
Giovanni Fabbrini
Aprile 2012

microstudi 25
Ugo Frittelli
Lorenzo Pignotti favolista
Luglio 2012

microstudi 26
Giancarlo Gentilini
A Parigi "in un carico di vino": furti di robbiane nel Valdarno
Luglio 2012

microstudi 27
Bruno Bonatti
La famiglia Pignotti
Settembre 2012

microstudi 28
Angelo Tartuferi
Francesco d'Antonio a Figline Valdarno (e altrove)
Novembre 2012